



# HAM NIELSEN

I anledning af udgivelsen af Hans-Jørgen Nielsens

**Nye Sprog, Nye Verdenser**  
**- udvalgte artikler om kunst og kultur**

Kornkammer Small Press 2007

<http://kornkammer.blogspot.com>

## HAM NIELSEN

I anledning af udgivelsen af Hans-Jørgen Nielsens

**Nye Sprog, Nye Verdener – udvalgte artikler om kunst og kultur**

Redigeret af Thomas Hvid Kromann

Forsideillustration: Kristoffer Ørum

Fotografier: Morten Thing og Anne Houe

Grafisk tilrettelæggelse: Anne Houe

© De enkelte bidragydere og Hans-Jørgen Nielsens arvinger

Publiceret på Kornkammer Small Press i 2007

# Indhold

Thomas Hvid Kromann: Forbemærkning	<b>4</b>
Tania Ørum: Bro over kulturkløften	<b>6</b>
Hans-Jørgen Nielsen: Ham Sinatra	<b>11</b>
Thomas Hvid Kromann: At skrive nye bøger ved hjælp af citater	<b>15</b>
Max Ipsen: Fortolkning i entropiens tidsalder	<b>23</b>
Lars Bukdahl: Attituderealitet	<b>32</b>
Hans-Jørgen Nielsen: “Attituderelativismen”	
– en papirtiger på vej til den rigtige tiger!	<b>37</b>
Morten Thing: Nielsen og den røde verden	<b>41</b>
Oplysninger om bidragyderne	<b>46</b>
Fotografier	<b>47</b>

## Forbemærkning

I forbindelse med udgivelsen af *Nye Sprog, Nye Verdenser*, en antologi af Hans-Jørgen Nielsens artikler om kunst og kultur, blev der i november 2006 afholdt en Nielsen-aften i *LiteraturHaus* i København.

Det er let reviderede bidrag fra denne aften, som hermed bliver udgivet. Dog er Tania Ørums indledning og præsentation af de enkelte oplægsholdere blevet erstattet af hendes (let forkortede) indledning fra Nielsen-antologien. Ørum giver derfor i "Bro over kulturkløften" et retrospektivt og overordnet blik på Nielsens kritiske forfatterskab. Teksten fungerer som en overordnet ramme, der bliver suppleret af mere tekstnære læsninger og mere udfoldede beskrivelser af Nielsens teknikker og udviklingslinjer. I "At skrive nye bøger ved hjælp af citater" skriver undertegnede om hvordan Nielsen brugte klippe-klistre-strategier, når de enkelte artikler og essays skulle opsamles. Max Ipsen nærlæser i "Fortolkning i entropiens tidsalder" Nielsens centrale artikel af samme navn i lyset af den minimalistiske kunsts ankomst til Danmark. Lars Bukdahl belyser i "Attituderealitet" Nielsens sensibilitet i anvendelse i sin anmeldervirksomhed som en "praktisk, kritisk attituderelativisme, overfor både de nye/gamle decentrallyriske former og forfatterskaber, der stod ham nær, og de centrallyriske og *alternative* decentrallyriske former og forfatterskaber, der stod ham fjernt". Endelig skriver Morten Thing i "Nielsen og den røde verden" om hvordan politiseringen i slutningen af 1960erne påvirkede Nielsen og dennes syn på æstetik, kultur og samfund.

Tanken bag at udgive disse tekster (og udgive dem i denne form) er at gøre de enkelte oplæg tilgængelige for andre end dem, der var i *LiteraturHaus* den aften. Forhåbentlig vil det få en og anden til at læse videre i selve antologien. Nielsens tekster skal man jo ikke blot læse *om*. Disse tekster skal jo først og fremmest *læses*, så derfor er det en stor fornøjelse her at kunne inkludere to af Nielsens egne artikler, der er optrykt i antologien, men som ikke indgår i '*Nielsen*' og *den hvide verden* (1968) og derfor vil være ukendte for de fleste. Der er tale om artiklerne "Ham Sinatra" fra 1968 og "'Attituderelativisme' – en papirtiger på vej til den rigtige tiger!" fra 1970. I "Ham Sinatra" skriver Nielsen om sangeren Frank Sinatras musik, der har noget "som den

europæiske beatmusik endnu ikke har fået fat på: Den særlige rolige tomhed i de moderne miljøer. Supermarkeder. Den pseudomodernistiske glas-og-cement-arkitektur. Lydløse elevatorer. Vejenes bånd af blanke, strålende biler, *Danish furniture*. Til den slags hører der Sinatra-musik”. I ““Attituderelativismen” – en papirtiger på vej til den rigtige tiger!”, skrevet kun to år senere, mærkes politiseringen tydeligt. Her kan man ret præcist udpege det eksakte tidspunkt for Nielsens opgør med sin egen attituderelativisme og en vending mod et politiseret kunst- og kultursyn og det politiske liv i almindelighed. Endelig afsluttes antologien af en række hidtil upublicerede fotografier af Hans-Jørgen Nielsen.

Tak til Paul Opstrup og LiteraturHaus for at huse Nielsen-aftenen. Tak til oplægsholderne, herunder Hans Otto Jørgensen, der valgte *ikke* at bidrage til nærværende publikation, idet Jørgensens personlige beretning om den nielsenske indflydelse vil indgå i et andet bogprojekt. Tak til Anne Houe for den grafiske opsætning og Kristoffer Ørum for forsideillustration. Tak til Martin Glaz Serup og Kornkammer Small Press for entusiasmen omkring projektet. Endelig vil jeg gerne takke Gyldendal og Pia Fris Laneth for velvillig tilladelse til at trykke to af Nielsens tekster.

Januar 2007

*Thomas Hvid Kromann*

# Bro over kulturkløften

*Af Tania Ørum*

Hans-Jørgen Nielsen var fra midten af 1960'erne til sin død i 1991 en af de vigtigste kulturskribenter, kulturdebattører og kritikere i Danmark. Han introducerede nye strømninger, deltog i debatter, skabte opmærksomhed om sine æstetiske og kulturpolitiske mærkesager og søgte at formidle et bredt felt af kulturelle emner til det læsende publikum. Han anmeldte således ikke blot litteratur, billedkunst, radio-tv, musik, film og flere andre kunstarter og æstetiske blandformer, men skrev også om mode, pop og anden populærkultur og var dermed en af dem, der var med til at slå bro over kulturkløfter og skel mellem høj og lav kultur.

Med denne bredde i sit engagement og med sin sproglige nerve og evne til at transmittere sansninger og oplevelser i tilgængelig form talte han til mange mennesker. For generationsfæller kom han ofte til at stå som den, der formulerede fælles erfaringer. For modstandere var han en vedvarende provokation, der ikke gik af vejen for konfrontation og polemik, men også kunne mødes i dialog (f.eks. med så modsat et gemyt som Henrik Stangerup). En del af dem, han overså eller kritiserede, har husket det længe. Frem til sin død i 1991 fulgte Hans-Jørgen Nielsen udviklingstendenserne både i Danmark og internationalt og registrerede med seismografisk følsomhed tidens æstetiske, kulturelle og politiske bevægelser i en lang række artikler og essays spredt i mange forskellige publikationer.

På den måde bliver denne samling af Hans-Jørgen Nielsens kulturessayistik ikke blot et portræt af manden, men også af de epoker i dansk kulturliv, han deltog så aktivt i og fulgte så tæt.

Hans-Jørgen Nielsens første fremtræden på den kulturelle scene var *Haiku* (1963), en samling af 150 gendigtninger af japansk poesi ledsaget af en introduktion, der både peger på zenbuddhismens og den ordknappe haikudigtningens betydning for hans livsholdning og efterfølgende forfatterskab, men som også foregriber den konkrete poesi, han debuterede med som digter i 1965.

I 1960'erne var Hans-Jørgen Nielsen talerør for de nye efter-modernistiske strømninger i kunsten, der brød igennem i litteraturen omkring 1965 – lige i hælene på den modernisme, der sent kom til Danmark med Riffbjerg-generationen i slutningen af 1950'erne og begyndelsen af 60'erne. "Modernismens tredje fase" kaldte Hans-Jørgen Nielsen sin generation med en af de mange betegnelser, han opfandt, som har givet genlyd længe efter. Modernismens tredje fase var 65-generationen i den forstand, at disse kunstnere fortsat mente, der var nyt at skabe, blot på andre præmisser end de umiddelbart foregående generationer af først Heretica-modernister og dernæst Konfrontations-modernister. Bl.a. søgte tredjefasefolkene at afmytologisere kunstnerrollen, at slå bro fra finkulturen til lavkulturgenrer som tegneserier, tv, kriminal-litteratur og popmusik og at tilegne sig nye teknologier og medier. Det var alle disse områder og nybrud, som samtidig foregik internationalt, Hans-Jørgen Nielsen med ildhu søgte at introducere, forklare og forsvare op gennem tresserne.

I sin tidlige virksomhed som kulturskribent var Nielsen bannerfører og fortaler for den eksperimenterende del af sin generation af forfattere, som også var tæt forbundet med folk fra andre kunstarter, bl.a. kredsen omkring Den eksperimenterende Kunstscole, Fluxus, filmkollektivet ABCinema og ny kompositionsmusik. Han kastede sig passioneret ud i både hidsig polemik og pædagogiske forsøg på at forklare nye hjemlige og internationale strømninger, kunst- og tankeformer. Og på den måde blev han i meget høj grad den kritiker og kulturskribent, der kom til at tegne det æstetiske og holdningsmæssige nybrud i anden halvdel af 1960'erne.

Både de internationale avantgardestrømninger, han introducerede i tilslutning til samtidige fænomener som konkret poesi og happenings, og hans overvejelser over den nye tids nye subjektivitetsformer og aktionsmuligheder vakte furore i samtiden. Ikke mindst hans signalement af „attituderelativismen“ trækker brede spor af debat og kontrovers gennem datidens tidskrift- og avislandskab. Fra en nutidig synsvinkel, hvor vi forlængst har vænnet os til at opfatte subjekter som bevægelige og foranderlige positioner snarere end en fast kerne, ser mange af Nielsens synspunkter ret indlysende ud. Men i datiden var opfattelsen af individet som sammensat af en vifte af sideordnede præferencer snarere end som en dyb essens rasende kontroversiel. Ligesom sidestillingen af seriøs kunst og massekultur som tegneserier eller

sport faldt både modernister, kulturradikale og kulturkonservative for brystet.

Mange af disse tidlige skrifter blev samlet i essaysamlingen *'Nielsen' og den hvide verden* med undertitlen *Essays Kritik Replikpoesi 1963-68* (1968), hvor Hans-Jørgen Nielsen skar dem til og komponerede dem sammen til en helhed. Netop fordi *'Nielsen' og den hvide verden* var et programmatisk og tidsbundet udspil, ønskede han ikke selv bogen genoptrykt senere. Den hørte til de tressere, han først i lyset af postmodernismen i anden halvdel af 1980'erne så tilbage på igen. Den har derfor længe været uopdrivelig. Redaktionen har valgt at fastholde den helhed, Nielsen selv komponerede, som et historisk snapshot – dog har vi udeladt replikpoesien, der i samlingens indledning defineres som digte, der „har haft funktion på linie med artikler” og derfor ikke er medtaget i digtsamlingerne, men har været trykt i aviser. Disse digtreplikker er optrykt i de samlede digte *Nielsen sort på hvidt* (2000). Til gengæld har vi i noterne angivet, hvor de oprindelige artikler har været trykt, og hvilke ændringer forfatteren har foretaget – noget, som Hans-Jørgen Nielsen ikke ønskede at gøre, da han ikke selvhøjtideligt ville betragte sig selv historisk (jf. indledningen til *'Nielsen' og den hvide verden*). Ligesom han, i overensstemmelse med den afpersonalisering, han hævdede i sin poetik og verdensopfattelse, trådte frem under det til anonymitet grænsende almindelige navn 'Nielsen', oven i købet i gåseøjne, der betegner både det fiktive og det foreløbige ved det 'jeg', der taler i bogen (jf. efterskrift til *'Nielsen' og den hvide verden*).

Teksterne i *'Nielsen' og den hvide verden* udgør kun en del af de mange indlæg, Nielsen fra midttresserne forfattede til tidsskrifter som *ta'*, *Hvedekorn*, *Dansk Musik Tidsskrift*, *Vindrosen*, *MAK* og *Selvsyn* og hans løbende anmeldelser i dagbladet *Information*. Redaktionen har blandt de tidlige skrifter udvalgt de bedste af de artikler og anmeldelser, som ikke kom med i essaysamlingen, suppleret med hans efterskrift til generationsantologien *eksempler* (1968).

Den eksperimenterende indgang til verden var et vedblivende kendetegn ved Nielsens essayistik, men som anmelder ved dagbladet *Information* fra starten af 1967 forhindrede interessen for eksperimentalkunsten på ingen måde hans appetit på langt bredere og mere brogede kulturelle felter – fra mode og popmusik til arkitektur, film, medier og kulturpolitik. En del af det kan ses i teksterne i *'Nielsen' og den hvide verden*. Redaktionen har udvalgt ar-



tikler og anmeldelser, der eksemplarisk kan demonstrere den bredde, som der ikke i sin helhed er blevet plads til i denne antologi: Fra Kirkeby til Hilmar Baunsgaard og fra Sinatra og Beatles til Gøg og Gokke, surrealismen og dansk rockmusik. Der kunne udvælges andre antologier med f.eks. Nielsens tekster om rockmusik, sport eller de essays, der knytter sig til hans roman *Fodboldenglen* (1979).

Fra 1970ernes midte tog politiseringen til, og der blev en periode flere tekster om politiske emner i *politisk revy* end artikler om kunst og kultur. Men anmeldelserne af centrale forfatterskaber som Kirsten Thorup, Per Højholt, Inger Christensen m.fl. fortsætter op gennem 1980erne, ligesom overvejelserne over tidsfænomener som bekendelseslitteratur, punk, graffiti og postmodernisme. Samtidig med at Nielsen også reflekterer over sin egen tidligere praksis i artikler som „„Attituderelativisme“: En papirtiger på vejen til den rigtige tiger“ (1970), „Brigitte, Brigitte, Bardot, Bardot“ (1984) og „Gruppebillede fra 60erne“ (1986).

Mange af de tekster, der indgår i denne antologi, er i dag vanskelige at skaffe sig overblik over, idet de er spredt ud i tidsskrifter, aviser og antologier. Litteraturhistoriens hjul drejer, nye linjer trækkes op, og førhen centrale figurer og tekster går i glemmebogen. Sådan er det også gået med en del af Hans-Jørgen Nielsens kritiske artikler, der i sin tid spillede en afgørende rolle i samtiden. Hans tidlige død har desuden bidraget til, at han er faldet ud af syne.

Det er måske værd at gøre opmærksom på, at Hans-Jørgen Nielsens essays, artikler og anmeldelser ikke er akademisk prosa. Tresseressayistikken er fra en periode før den teoretiske oprustning af (kultur- og) litteraturkritikken, der for alvor har skilt de professionelle (kunst-, kultur- og) litteraturforskere fra det brede læsende publikum. Det betyder ikke, at der mangler teoretisk eller kritisk refleksion i Nielsens tekster. Men de teoretiske pointer gennemargumenteres typisk ikke i akademisk form med litteraturhenvisninger, kildeangivelser og begrebsudredninger. Mange synspunkter, referencer og citater er „lydløst“ til stede, så den, der ved, kan nyde godt af dem, mens mindre kyndige læsere undgår at blive forstyrret. Snarere søger Nielsen som en svamp at opsuge sine inspirationskilder, så han kan formidle dem til læserne med saft og kraft i sin egen version. I tresserne er det oftest i begejstret eller polemisk form. Fra de politiske 70ere og fremad bliver den (ideo-

logi)kriske tone mere mærkbar. Men hele vejen igennem forbliver Hans-Jørgen Nielsens kriske og æstetiske skrifter præget af journalistisk vilje til at kommunikere, så emnerne bliver nærværende for hans læsere. Han søger ikke blot i emnebredde, men også i sin skrivemåde at sætte over kløften mellem høj og lav og mellem de indviede og de udenforstående. Det gør hans artikler, essays og anmeldelser eminent læselige, også i dag.

# Ham Sinatra

*Af Hans-Jørgen Nielsen*

Frank Sinatra er stadig manden. Beatrevolutionen har raseret store dele af de forrige tiders pop. Men ikke Sinatra. Han er *with it* endnu. Selvom han i lørdagens tv-program præsenterede sig som „Nancy’s far“.

Ganske vist hører han som kunstnertype tilsyneladende til i en tradition, der stort set er gledet ud med beatmusikken: Den romantiske ener. Ansigtet, stemmen der træder stedfortrædende frem og identificerer *vores* liv som noget særligt.

Sådan fungerede en Bing Crosby. Sådan fungerer en Elvis Presley og marginalfigurer til beatmusikken som Tom Jones eller Paul Jones. Som gyldne idoler. Deres musik meddeler sig egentlig ikke.

Man skal snarere suges med af og ind i deres personlighed, deres stemme. Noget der paradoksalt nok kun er muligt, hvis sangerens egen personlighed fortrænges, så der opstår et sugende tomrum, en gylden vaghed, tilhøreren kan se sig selv i.

Men det er lige præcis her, Sinatra bryder med traditionen og bliver noget andet. Jeg taler ikke om stilarter. De er i sig selv uinteressante. Jeg taler om attituder til musikken. Ligesom en Billie Holiday og en Bob Dylan er han ikke så meget et idol som et menneske mellem andre mennesker. Et menneske, der meddeler sig.

Det lyder måske underligt sådan at marchere Dylan og Sinatra op i samme geled. I modsætning til Dylan skriver Sinatra jo ikke sine sange selv. Men det er i denne attitude-sammenhæng mindre væsentligt.

Det væsentlige er, at man opfatter Sinatras stemme og ord som noget, der handler om ham selv. Ligesom det er tilfældet med Dylans stemme og ord. Det er bl.a. derfor, Sinatra stadig lader sig høre, selv af meget *hippe* øren. Han har som Dylan en myte, en *persona*, der ligger hinsides den traditionelle pops blotte identifikationsobjekter.

Hvad er det så for et menneske, der kommer til syne og meddeler sig i Sinatra-stemmen og Sinatra-myten?

Ja, som det bl.a. fremgik af lørdagens tvprogram, er der en perfekt overensstemmelse mellem hans stemme og tekstbehandling – og hans scenearbejde. I begge tilfælde er der tale om en køligt kontrolleret overflade.

Svarende til stemmens maskinelle, ligesom lidt sløve glathed, spiller Sinatra i alt scenearbejde overhovedet ikke på sit fysiske nærvær. Hans kropsbevægelser og gestik er reduceret og stileret til et nøje planlagt minimum. Og hans ansigt udtrykker sig fortrinsvis ved ikke at udtrykke sig.

Sådan er overfladen. Men det er – i modsætning til f.eks. hos den Ella Fitzgerald (jazzens helt egen Raquel Rastenni), der var med til at ødelægge store dele af lørdagens udsendelse – ikke det hele hos Sinatra. Det er først her, han rigtig begynder.

Sinatras kunst består for en stor del i at *underminere* den velsmurte musikmaskine, han er hjertet i, med småbitte forskydninger. Selvom det på overfladen lyder, som om han synger melodien ligeud, er det i virkeligheden meget sjældent han afleverer den *straight*.

På samme måde med scenearbejdet. Det udtryksløse ansigt åbner momentvis i et blik. Bare ét kort nu. Kroppen og/eller gestikken bryder pludselig det faste mønster og begynder at tale. Bare ét kort nu.

Næsten umærkeligt får Sinatra på denne måde givet den ellers tomme *muzak* udtryksfunktion. Han får gjort blankheden sigende og følsom. Givet den en speciel drejning, der river bunden væk under den professionelt anonyme, andenrangs bigband-jazz.

I dette mønster indgår også hans tekstvalg. Han synger ikke om erobringer. Om sig selv som helt og idol. Tværtimod har han fra sin karrieres begyndelse og frem til det sidste hit med *Something Stupid* haft en særlig forkærlighed for sange, hvor jeg'et ikke rigtig har kunnet klare det at være helt og om-sider affinder sig med det. Det er hans domæne.

En mærkelig blanding af resignation og trods-alt-optimisme, som mere end hveranden af lørdagens sange gav Sinatra lejlighed til at lufte. Bag den ligger naturligvis en stor, stor sårbarhed og sårethed. Og det er da den udtryksfunktion, Sinatra formår at indlægge i den svale *muzak*: At den bliver en skal. Et forsøg på at døde følelsen, så godt det går.

I slutningen af Tony Rome-filmen sejler Sinatra i sin store speedbåd ud mod horisonten efter at være gået glip af pigen. Det er sådan det er.

Det, der her er sagt om Sinatras musik, svarer i det store og hele også til myten omkring ham. Hans *image* som offentlig person har aldrig været særligt strålende. Det har altid været lidt flosset, lidt forhutlet.

Denne lille mand har aldrig kunnet klare de store damer, han er løbet ind i – fra Ava Gardner til Mia Farrow. Og det er gribende, hvordan han på alle mulige måder har søgt at komme uden om sin manglende højde.

F.eks. foretrækker han altid at blive fotograferet enten nedefra eller på trapper og forhøjninger. Noget der var meget iøjnefaldende i den meget bedre Sinatra-udsendelse, tv bragte for halvandet år siden. Her var der ingen Ella. Her havde han selv produceret, så han kunne iscenesætte sig selv. Herved blev hans drømme om sig selv i højere grad blotlagt.

Men det er jo ikke alene højden og damerne, det har været galt med. Man har også haft svært ved at se sammenhængen mellem det sociale engagement, Sinatra har demonstreret både privat og i sine film, og så hans uomtvistelige forbindelse med den amerikanske gangsterverden.

Jeg tror imidlertid, disse to forhold står i intim psykologisk forbindelse med hinanden. Det er netop hans had til det samfund, der har såret ham, som får ham til at sympatisere med gangsterne. Han er på sin egen måde ligesom Dylan og ungdomsoprøret en outsider, der er i splid med sig selv og sit samfund.

Det er karakteristisk, at Sinatra i en scene i sin sidste film, *Detektiven*, angriber det amerikanske politis brutale behandling af unge demonstranter.

Men det er ikke alene hele dette psykologiske kompleks, denne spænding mellem sårbarhed og perfekt, følelsesdæmpende funktion, Sinatra fortæller om. Spændingen svarer til noget mere generelt i moderniteten. Noget som den europæiske beatmusik endnu ikke har fået fat på: Den særlige rolige tomhed i de moderne miljøer.

Supermarkeder. Den pseudomodernistiske glas-og-cement-arkitektur. Lydløse elevatorer. Vejenes bånd af blanke, strålende biler. *Danish furniture*. Til den slags ting hører der Sinatramusik. Hvis nogen menneskelig stemme svarer til den verden, er det hans. Alt er funktion og følelsen siver bare ud i sprækkerne.

Ved siden af *camp* er man i Amerika begyndt at tale om *stoop*. Det første

udtryk går på en sofistikeret forkærlighed for det rædselsfulde og klunkede. Det sidste går på en alt andet end sofistikeret følsomhed for den vulgære tomhed i det moderne plastic- og cementunivers.

Mens camp-elementerne dominerer hos Beatles, træder stoop-elementerne tydeligt frem hos de bedste amerikanske beatgrupper. Og Sinatra-stemmen er ligesom Sinatra-detektiven i de nye film helt igennem *stoop*. Han har aldrig været så vedkommende som nu. Beatrevolutionen har snarere bekræftet end formindsket hans betydning.

*Information* 9.9.68

# At skrive en bog ved hjælp af citater

## – om Hans-Jørgen Nielsens klippe-klistre-strategier

*Af Thomas Hvid Kromann*

I det følgende vil jeg fokusere på Hans-Jørgen Nielsens genbrugs- og redigeringsteknikker i forfatterskabets essaysamlinger og skønlitterære værker.

I 1968 udgav Hans-Jørgen Nielsen essaysamlingen *'Nielsen' og den hvide verden*. I denne bog præsenteredes en lang række kunstformer, teoridannelser og fænomener. Jeg nævner dem lidt i flæng her: attituderelativisme, minimalisme, konkret poesi, visuel poesi, datamaskinepoesi, informationsteori, tværæstetisk kunst, populærkulturelle fænomener, ungdomsoprør, zenbuddhisme m.m. *'Nielsen' og den hvide verden* står som et af den danske tresser-avantgardes væsentligste teoretiske skrifter, ja, såmænd dét væsentligste af slagsen og har siden da stået som *stedet*, hvor man på vort modersmål kunne læse kvalificeret om 1960ernes tværæstetiske opbrudstid, tilmed skrevet af én, der stod plantet midt i den. Essaysamlingens historiske betydning og dens aktualitet den dag i dag var baggrunden for at inkludere hele værket (hvis man undtager de såkaldte 'replikdigte', der blev inkluderet i *Samlede digte* fra 2000) i *Nye Sprog, Nye Verden*. *'Nielsen' og den hvide verden* er en nøgle til perioden og såmænd også til Hans-Jørgen Nielsens eget skønlitterære tresserforfatterskab, dvs. både til samlingerne med konkretpoesi og til Nielsens to eksperimentalromaner *Dilettariatets proktatur* og "*Den mand der kalder sig Akward*" udgivet i henholdsvis 1969 og 1970. *'Nielsen' og den hvide verden* er ikke en poetik for Nielsens forfatterskab som *Cézannes metode* (1967) og *Intethedens grimasser* (1972) er det for digteren Per Højholt: Hvor Højholts eksklusive écriture noget indforstået lukker sig om sig selv, så er Nielsens blafrende skrift mere generøst inviterende folk indenfor. *'Nielsen' og den hvide verden* er som helhed en *afpersonaliseringens poetik*, en afpersonalisering, som man i 1960erne kan finde talrige eksempler på inden for den konkrete poesi, den minimalistiske kunst og musik m.m. Her er der tale om en afmytologisering af Forfatteren og af Kunsten til fordel for en langt mere kølig omgang med skrift og kunst. At Nielsen ikke syntetiserer sine indsigter i essaysamlingen

er netop en pointe i en poetik, der fremhæver det sideordnede, det ahierar-kiske og det aperspektiviske som særligt privilegerede størrelser. At '*Nielsen*' og *den hvide verden* al afpersonalisering til trods, inklusive omslagets forskud-te forfatterportræt (som Morten Thing skriver mere om andetsteds i denne publikation) *samtidig* markedsfører konkretpoeten og kritikeren Hans-Jørgen Nielsen i rollen som spillende træner for sin generation, hvilket Nielsens 'ge-nerationsantologi' *Eksempler*, der udkommer samme år, kun bekræfter ... er så en anden sag.

Lad os se lidt på redigeringsprincipperne for '*Nielsen*' og *den hvide verden*. Essaysamlingen har undertitlen: "essays, kritik, replikpoesi 1963-1968", hvil-ket jo understreger at indholdet har været trykt før. Det har det også. For-trinsvist i tidsskriftet *ta'* (som var tresseravantgardens hoforgan) og dagbladet *Information*, hvor Nielsen var en flittig skribent. Hertil kommer en mindre del, der blev trykt i tidsskrifterne *Dansk Musik Tidsskrift*, *Hvedekorn* og *Vindro-sen*. Angivelsen af årstallene 1963-1968 indikerer tilsyneladende at der er ta-le om et (eventuelt repræsentativt) antal artikler fra denne femårsperiode. I forordet præciserer Nielsen dog at

"det følgende bygger på artikler, foredrag og anmeldelser tilbage til 1963, hvor jeg udsendte min første bog. Jeg har dog ikke fundet det væsentligt at lave en bog, der dokumenterer mig selv – 'min udvikling de sidste fem år' el-ler sådan noget. Jeg gider ikke betragte mig selv historisk. Derfor har jeg i vid udstrækning skrevet om, skrevet sammen, skrevet til. Og derfor er der heller ikke opgivet data i forbindelse med de enkelte afsnit. Det meste af materia-let fremtræder i nye, bearbejdede og udvidede sammenhænge" (Nielsen 2006: 26)

"Jeg gider ikke betragte mig selv historisk", siger Nielsen. Snarere end at være en lille manifestation over sin egen artikelproduktion, hvor man kan føl-ge Nielsens udviklinger, forsøger han at *reaktualisere* sine artikler og dermed skabe en større enhed end dén som de oprindelige artikler naturligt skaber. Det vil sige: At essaysamlingen bliver noget andet og mere end de artikler, som den er baseret på, fordi artiklerne på den ene side er komponeret i en helhed, på den anden side er disse artikler blevet modificeret. En artikel skrevet i 1965 eller 1967 bliver ændret, da den bliver samlet op og udgivet i 1968.



Så vidt jeg kan se, har man hidtil ikke rigtig været opmærksom på de forskelle, der eksisterer mellem avisversionen og bogversionen på trods af at Nielsen jo så eksplicit understreger forskellen i sit forord: Nielsen har "i vid udstrækning skrevet om, skrevet sammen, skrevet til". Herved har man i receptionen af værket (og dermed indirekte i receptionen af Nielsens essayistiske og skønlitterære forfatterskab) overset at der eksisterer små, men subtile forskelle imellem disse. Det har været en passende og tiltrængt anledning i forbindelse med *Nye Sprog, Nye Verdenser* at få noteret samtlige forskelle og få dem indføjet i det noteapparat, der afslutter bogen. Denne strategi, denne reaktualisering kan forklares af to faktorer, der spøjst nok modsiger hinanden.

På den ene side kan gennemarbejdningen af artiklerne forklares som værende et udslag af Nielsens attituderelativisme. Attituderelativismen var den dynamiske subjektmodel, som Nielsen lancerede i 1960'erne. Ganske kort fortalt: Mennesket er ikke en enhed, men et rollespektrum. Ikke en fast kerne, men en foranderlig enhed. Man kan med rette se attituderelativismen som en del af det opbrud i tresserne, der på mange måder foregriber dét, der i 1980'erne blev kaldt postmodernisme. I '*Nielsen*' og *den hvide verden* behandler Hans-Jørgen Nielsen i hele fire artikler forskellige aspekter af attituderelativismen som ses i forlængelse af samtidig filosofi, sociologi og i store dele af den nye kunst, herunder ikke mindst i minimalismen. I forlængelse af attituderelativismens påpegning af at mennesket er et dynamisk rollespektrum, bliver konsekvensen for Nielsen da også at lade denne foranderlighed påvirke essaysamlingen. Det vil sige: ikke at insistere på hvad der har været, men derimod at genskrive artiklerne af dén Nielsen, der eksisterer anno 1968. En Nielsen der i 1968 ikke er helt den samme som han var i 1965.

Nogle af ændringerne kan selvfølgelig forklares af praktiske årsager. Flere mindre stykker om komponisten Henning Christiansen er sat sammen, så de danner en større og mere hensigtsmæssig helhed. Andre artikler er blevet udvidet, så de tilpasses det nye format (avisartikler er jo som regel ret korte). Men den nok væsentligste forandring i forhold til de oprindelige artikler er nedtoningen af de utopiske visioner i forbindelse med tresseravantgardens eksperimenter. For eksempel i forbindelse med datamaskinepoesi (dvs. datidens computerpoesi, maskinelt produceret lyrik). Noget lignende gælder den visuelle poesi. Forhåbningerne om at man her kunne finde revolutione-

rende nyt er tydeligvis ikke blevet indfriet. Den ekstatiske tone i de oprindelige artikler bliver modificeret af formuleringer som: “Datamaskinepoesi vil i givet fald få et helt andet udseende end poesi, der er skabt i andre medier. Hvis den overhovedet er andet end en umulig drøm, en afsindig utopi” (Nielsen 2006: 66). Selvom Nielsen tilføjer at “mulighederne for at realisere drømmen [aldrig har været] så store som nu. Og kun ved at prøve at realisere den, kan man finde ud af, om det stadig er en drøm eller ej”, så antyder formuleringen “en umulig drøm, en afsindig utopi” at et mere nøgternt blik har indfundet sig. Man finder en del af disse modificeringer i bogen.

På den ene side er det altså attituderelativismens dynamiske subjekt-opfattelse, der kan forklare at Nielsen gennemskriver dele af essaysamlingen. På den anden side er der en anden faktor, der ligeledes gør sig gældende, en faktor der interessant nok står i modsætning til attituderelativismen. Essaysamlingen *‘Nielsen’ og den hvide verden* udkom jo i 1968, hvilket som bekendt ikke er et hvilket-som-helst årstal. Selvom ungdoms- og studenteroprøret kun spoger en lillebitte smule i teksten, puster det dog attituderelativisten Nielsen godt og grundigt i nakken. Det paradoksale er derfor følgende: Samtidig med at *‘Nielsen’* i *‘Nielsen’ og den hvide verden* for alvor lancerer attituderelativismen i og for en bredere offentlighed, så begynder Nielsen (uden anførelstegn) i forordet til bogen (hvis man kigger godt efter) samtidig at afvikle den. Nielsen skriver: “den livsfølelse, jeg forsøgsvis har beskrevet som ‘attituderelativisme’ bør ikke opfattes som andet end mit eget private forsøg på at rationalisere [denne følelse]” (Nielsen 2006: 27). Nielsen “relativerer” så at sige “attituderelativismen”, dvs. han kontekstualiserer den. Han ser attituderelativismen i en samfundsmæssig og politisk kontekst. Dette skift kan forklares med ungdomsoprøret og en tiltagende politisering, også en politisering af det æstetiske felt som Nielsen påvirkes af. Ikke for ingenting slutter forordet til *‘Nielsen’ og den hvide verden* med et langt citat fra *Det kommunistiske manifest*, selvom hverken Karl Marx eller marxismen som sådan spiller nogen videre rolle i essaysamlingen. Denne politisering er symptomatisk for udviklingen i disse år, hvor medieguruen Marshall McLuhan udskiftes med Karl Marx, avantgardekomponisten John Cage med Bertholt Brecht. Nye helte indtager deres pladser. Dette skift bliver helt tydeligt i Nielsens artikel fra 1970, “Attituderelativisme – En papirtiger på vejen til den rigtige tiger”, hvor Nielsen skriver om at attituderelativismen på sæt og vis var god nok,

men at den herskende samfundsmodel, kapitalismen, modarbejder attitude-relativismens livsbetingelser og derfor er der kun én ting at gøre (og det bliver Nielsens afsluttende ord i artiklen): “Ved revolutionær forandring af hele samfundssystemet”. Denne artikel udgør en fin bro mellem 1960erne og 1970erne, men artiklen har været ganske overset, hvilket kan forklares med at den blev trykt i tidsskriftet *Hvedekorn*, der hverken dengang eller nu kan beskrives som en decideret opinionspåvirker. Men artiklen fra *Hvedekorn* er med i antologien, hvor man også kan følge begrebet “attituderelativisme” og dets historie. Via indekset kan man se at begrebet sidste gang optræder i 1970 (i forbindelse med en artikel om Bob Dylan) og herefter skal man helt frem til 1986, førend begrebet dukker op hos Nielsen igen.

Denne reaktualiserings-strategi er i øvrigt en af grundene til at Nielsen ikke ønskede ‘*Nielsen*’ og *den hvide verden* genoptrykt. Han var rykket videre. Det var formodentlig ikke længere muligt at gennemskrive materialet, så det kunne passe til 1970ernes nye betingelser og blot at genudgive værket ville være at insistere på en fortid, som han havde lagt bag sig.

Det er dog ikke kun inden for sit kritisk-essayistiske forfatterskab at Nielsen anvender recyclingstrategier. En tilsvarende praksis finder man i Nielsens eksperimentelle romaner fra perioden. Her er der dog ikke tale om at Nielsen genbruger egne artikler og sætter dem i en ny kontekst, men at Nielsen trækker på litteraturhistoriens monstrøse arkiv af tekster.

I *Diletariatets proktatur* som Nielsen kaldte sin kortroman fra 1969, beskriver Nielsen i fragmenter den gale dadaist Johannes Baaders voldsomme liv og levned. Stykkerne, viste det sig hurtigt, var hentet fra de tyske dadaisters egne skrifter fra samtiden og fra eftertiden og Nielsen har, som en anden “dadaistisk ingeniør” (det var kritikeren Niels Barfoeds formulering, da han anmeldte bogen i *Politiken* i 1969) sat stumperne sammen, så de skaber denne parodiske historie om en såkaldt ‘aldrende ungdomsoprører’. I min ph.d.-afhandling (som i skrivende stund er under udarbejdelse) har jeg blandt andet lokaliseret ca. 75 % af teksternes oprindelse efter at have ledt med lys og lygte i gamle tyske dadaisters skrifter og dada-antologier fra 1960erne. Den traditionelle forfatterfigur bliver her afløst af en løsagtig klippe-klistre-strategi.

Et andet og endnu vildere eksempel på Nielsens montageteknik af citater er romanen “*Den mand der kalder sig Alward*” fra 1970, en roman, der approprierer og integrerer stumper af Nielsens egne værker, af kritisk-teoretiske

tekster som f.eks. et essay af Michel Foucault, parafraser over værker fra billedkunsten samt en større hoben anonyme tekster (se mere herom i Max Ipsens artikel "Urent-rent" i *Passage* nr. 53, 2005, og min egen artikel "Et slag for et overset monster" i *Kritik* nr. 164, 2003). Den større hoben anonyme tekster udgør *ikke* kanoniserede og dermed opsporlige værker i litteraturhistorien, men derimod alskens pulp fiction, dvs. agentromaner, science fiction-romaner, porno-romaner, love stories, den slags. Den frodige kulørte underskov eller hvad bogkasserne gemte... Lars Bukdahl har for et par år siden i en artikel om Nielsens eksperimentelle tresserforfatterskab sværmet for ideen om et hemmeligt Alvard-arkiv på Mors og gid der eksisterede et sådant. I "*Den mand der kalder sig Alvard*" er sproget i sig selv tydeligt som sprog, dvs. både som konkrete visuelle bogstaver og som *eksempler* på sprog, hvilket approprieringen af triviallitteraturens egne eksempler på sprog kun forstærker.

At Nielsen gør de her ting i 1960'erne er ikke i sig selv enestående. Michel Foucault og Roland Barthes blæste til kamp mod og forsøgte på forskellig vis at gøre op med forfatteren med stort F. Inden for 1960'ernes neo-dadaisme, situationisme, popkunst og mange andre steder blev der planket på livet løs af kulturarven, både den højpanedede og den fladpanedede, både den fine litteratur og den knap så fine. Kunsten skulle afmytologiseres. Forfatteren var ikke længere en gudbenådet og inspirations-dirrende skabning, men en tyvagtig bibliotekar i litteraturhistoriens store bibliotek. For nu at citere Roland Barthes (der i det skjulte citerer Kristeva (der igen citerer Bakhtin)): "[Teksten] er gennemvævet af citater, referencer og ekkoer, tidligere eller samtidige kulturelle sprog [...] som løber igennem den fra ende til anden i en vældig stereofoni." En vældig stereofoni af citater, referencer, ekkoer – det er faktisk en temmelig præcis beskrivelse af Nielsens roman "*Den mand der kalder sig Alvard*".

Lad os vende tilbage til udgangspunktet: Nielsens forsøg på at undgå at historisere sig selv, men blot svæve videre. Nielsens reaktualiseringsstrategi stoppede jo ikke med '*Nielsen*' og *den hvide verden*. En tilsvarende gennem-, om- og sammenskrivning foretog han også med essaysamlingen *Billeder fra en verden i bevægelse* fra 1980. Og så sent som i 1982, i et interview, der blev trykt i Erik Skyum-Nielsens *Modsproget proces*, udtaler Nielsen følgende:

“Når man vælger artikler ud til essays, kan man anlægge flere synsvinkler. Jeg foretrækker at vælge ud efter indhold og mening frem for at dokumentere mig selv. Det jeg er interesseret i [er] at skrive en bog ved hjælp af citater, klippe gamle ting sammen i en collage for at vise bestemte mønstre frem [...] [Den] akademisk-filologiske interesse [kan] bibliotekarerne og dansklærerne få lov til at beholde. Jeg skriver ikke kun bøger for dem. I mine opsamlingsbøger er mit mål at skrive nye bøger ved hjælp af gamle tekster – og der omgås jeg min egen historie frivolt” (s. 293)

Dette citat kunne lige så godt have stået i forordet til *‘Nielsen’ og den hvide verden*. Reaktualiseringen fungerede tilsyneladende som en konstant i Nielsens essayistiske virke i det hele taget og for Nielsens skønlitterære forfatterskab i 1960’erne. I *Fodboldenglen* (1979) kontrasteres dette ahistoriske og aperspektiviske perspektiv(!) dog af et perspektivisk syn. En kontinuerlig personlig *reaktualisering* lader sig måske nok praktisere, men fortiden binder immervæk i form af venskaber, børn og jubilæer:

“Nej, terrorister bliver i Danmark ingen af os, generationen fra 1968. Os der næste år kan fejre tiårsjubilæum, givetvis i en sværm af tilbageblik og erindringer: Mindeartikler og mausolæer. Jo, vi er selv blevet historie, i den stivnede, fortidige forstand. Os der, ho-ho-ho-chi-minh, løber gennem de sene 60’eres gader og institutioner i en ny hård rytme.”

Et selvkritisk spørgsmål her til sidst kunne lyde: Er *Nye Sprog, Nye Verdener* ikke blot en historisering af Nielsen “i den stivnede, fortidige forstand”? Jo, til en vis grad, men sagen er jo selvfølgelig at Nielsen, grundet sin tidlige død i 1991, selv er blevet historie. Og tilmed en historie, der er kommet på tilpas afstand til at man kan se på stoffet med nye øjne. Eller lukke øjnene for det. *Nye Sprog, Nye Verdener* repræsenterer et stykke historie, idet den dokumenterer såvel Nielsen som tressernes, halvfjerdsernes og firsernes bevægelse.

Men essaysamlingen repræsenterer ikke kun et stykke historie, den skaber også nye historier. Som Tania Ørum skriver i forordet til bogen, så drejer “litteraturhistoriens hjul, nye linjer trækkes op, og førhen centrale figurer og tekster går i glemmebogen”. Vigtig i denne forbindelse er *tilgængeliggørelsen* af materialet og fra nu af kan Nielsens væsentlige essayistiske og kritiske ind-

sats læses, om ikke i sin usorterede helhed, så dog som en udvælgelse af det væsentligste. *'Nielsen' og den hvide verden* har længe været uopdrivelig og det møjsommelige arbejde med mikrofilm og gamle numre af *Information* for at opspore gamle Nielsen-tekster er der jo ikke andre end forskere, der har tid til! Men nu er de samlet sammen, alle disse tekster og på sæt og vis bliver der, i al beskedenhed, også med denne bog skabt *en ny bog af gamle tekster*. Ikke fordi, der er blevet ændret i teksterne (ud over at der er blevet rettet nogle slåfejl), men fordi at dén større sammenhæng som teksterne optræder i, skaber en ny bog, en ny kontekst, nye linjer kan iagttages. *Nye Sprog, Nye Verdenser* fungerer således ikke kun som *nye verdener af i går* eller som et skriftmausoleum, men tillige som et værk, hvorfra mange linjer kan trækkes frem til i dag.

# Fortolkning i entropiens tidsalder

## – minimalismen som fortolkningsstrategi

*Af Max Ipsen*

Hans-Jørgen Nielsen – det var ham med attituderelativismen. Og det var ham der skrev *Fodboldenglen*. Måske ham der oversatte haiku-digte, eller ham der i en årrække skrev i *Dagbladet Information*. Sådan kan man lidt firkantet fremstille eftertidens billede af Hans-Jørgen Nielsen. Det er selvfølgelig langt fra hele billedet. Det er et fortegnet billede. Jeg vil tegne et andet billede, som selvfølgelig slet heller ikke er hele billedet. Jeg vil her beskæftige mig med Hans-Jørgen Nielsen – ham med minimalismen; Hans-Jørgen Nielsen – ham der udkastede et forslag til en fortolkningsmetode på baggrund af en fortolkning af et minimalistisk værk. Og dermed også med Hans-Jørgen Nielsen som en af de allerførste – også internationalt – der lod ane at der findes en litterær minimalisme. Han skriver det ikke direkte, men hans formuleringer og greb mere end antyder det.

I 1969 skrev Hans-Jørgen Nielsen essayet “Fortolkning i entropiens tidsalder”, og det var her han skitserede en generel fortolkningsmetode med afsæt i en beskrivelse af et minimalt kunstværk. “Fortolkning i entropiens tidsalder” er i mine øjne et af Nielsens vigtigste essays. Men det er også, om ikke et af hans mindst læste, så i hvert fald et af hans mindre læste essays. Sikkert af en helt banal grund: “Fortolkning i entropiens tidsalder” er udgivet efter *‘Nielsen’ og den hvide verden*, der udkom i 1968. Og det er i høj grad de essays som Nielsen selv samlede i *‘Nielsen’ og den hvide verden* der er blevet læst, kommenteret og derfor også kanoniseret. “Fortolkning i entropiens tidsalder” har derfor, ganske ufortjent, hørt til de mere perifere essays i Nielsens produktion.

“Fortolkning i entropiens tidsalder” blev trykt i et særnummer af tidskriftet *Seksyn*. Særnummeret havde titlen *ta’ 8 1/2* fordi det var en slags opfølgning på tidskriftet *ta’*, der var gået ind året før (efter 8 numre fordelt på to år). Nielsens essay var det sidste bidrag i *Seksyns* særnummer. Det var placeret i den faste rubrik i *Seksyn* der hed “At læse”, en rubrik der, som titlen

antyder, indeholdt læsninger af litterære tekster. Hans-Jørgen Nielsens essay består da også blandt andet af læsninger. Men før læsningerne skitserer Hans-Jørgen Nielsen en teori for læsningen eller for fortolkningen i entropiens tidsalder.

Jeg vil, før jeg behandler “Fortolkning i entropiens tidsalder”, ganske kort skitsere et par aspekter ved receptionen af minimalismen i Danmark i 1960erne. Per Kirkeby, Peter Louis-Jensen og John Davidsen var i slutningen af 1967 og starten af 1968 i New York. De nåede lige nøjagtigt, skriver Per Kirkeby i *Hændelser på rejsen* fra 1971, at møde Robert Morris, der var en af de centrale skikkelser i den tidlige amerikanske minimalisme. Og de så, hvilket sikkert har været nok så væsentligt, en stor udstilling af blandt andet minimal art-værker på Whitney i New York. Her så de værker af blandt andre Donald Judd, Robert Smithson, Robert Morris og Sol LeWitt. Dermed blev de formentlig nogle af de første danskere der *så* minimalisme i virkeligheden og ikke kun som små, grumsede, sort-hvide reproduktioner i tidsskrifter. Da de kom hjem proklamerede Peter Louis-Jensen selvsikkert i et interview i Berlingske Tidende at “Paris hænger sammen med en myte vi ikke længere beskæftiger os med. Den kunst jeg beskæftiger mig med kommer overvejende fra USA” (citeret efter Christine Buhl Andersens *Peter Louis-Jensen. Retrospektiv*, 2003, s. 18) og den kunst var *minimal art*. Peter Louis-Jensen fremhævede i øvrigt langt senere i et interview at han selv var nået frem til, som han siger, “sådan en empirisk minimal-skulptur”. Og han tilføjede så at “amerikanerne overvejede og skrev artikler, som i øvrigt var ulæselige for mig” (s. 22). Ulæselige var de imidlertid ikke for andre i gruppen omkring Eks-skolen og *ta'*, blandt andet Hans-Jørgen Nielsen – ham var der vist ikke meget der var ulæseligt for.

Og de – de andre der havde læst om nogle af amerikanerne – skrev tidligt om minimal art eller minimalisme, som endnu ikke helt hed minimal art eller minimalisme, men blandt andet minimal art. A b c art, primary structures, cool art – og en hel del mere – var andre betegnelser, der var i omløb i 1960ernes anden halvdel. Det var ikke altid at de nævnte disse betegnelser. Hans-Jørgen Nielsen gør det fx ikke i den første artikel i det første nummer af *ta'*. “What’s happening, Baby?” hed den, og med meget små ændringer blev den i 1968 optrykt i *Nielsen’ og den hvide verden* som “Hr. Godot, formo-



der jeg? Mod en attituderelativisme”. I essayet henviser Hans-Jørgen Nielsen i stedet til pop art og hard edge-maleri, men indledningen er som taget ud af en beskrivelse af minimal art – eller for den sags skyld af en beskrivelse af hans egen debutsamling, *at det at/læsealbum* fra 1965. “Afpersonalisering, anonymitet, mekanik, materialefremmede spilleregler, formskabeloner, fladhed, monotoni, sideordning i stedet for over- og underordning: En lang række af de kunstneriske fænomener, som er begyndt at gøre sig gældende i de seneste år [...], har affinitet til termer af denne art” (Nielsen 2006: 28). Sådan lyder en del af indledningen i essayet, og når man formulerer sig sådan i starten af 1967, så er man, og det ved vi jo at Hans-Jørgen Nielsen var, helt på omdrejningshøjde med hvad der bliver tænkt om kunst internationalt, blandt andet i USA af centrale minimalist. Det er ikke sikkert at Hans-Jørgen Nielsen på dette tidspunkt havde læst fx Donald Judd, men det er ganske givet at han har læst om minimal art. Og sandsynligvis har han også allerede på dette tidspunkt læst Robert Smithson, hvis vigtige essay “Entropy and the New Monuments” fra 1966, blev oversat til “Entropi og den nye skulptur” allerede i 1967 i *ta’ 4*. I 1968 havde Hans-Jørgen Nielsen angiveligt læst Donald Judd. I essayet “Adskilligt på foranledning af Documenta 4” citerer han ham. Nielsen skriver at Judd “har udtalt et sted” at det tredimensionale værk er “mere specifikt end maling på en flad overflade” (Nielsen 2006: 209). Citatet er fra Donald Judds essay “Specific Objects” fra 1965, hvor Judd skriver: “Actual space is intrinsically more powerful and specific than paint on a flat surface” (citeret fra Donald Judds *Complete Writings 1959-1975*, 1975, s. 184)

Hans-Jørgen Nielsen citerer af og til Robert Smithson. I “Fortolkning i entropiens tidsalder” citerer han Smithson, godt nok uden angivelse af kilden. I anførselstegn skriver han om “rolig tomhed” og “inaktiv historie”. Det er citater fra to amerikanske minimalist, Dan Flavin og Donald Judd. Netop disse to citater optræder også i Robert Smithsons essay. I det hele taget behandler Robert Smithson en række af de amerikanske minimalist i sit essay, og det er ikke utænkeligt at netop Robert Smithsons essay er en af de væsentligste kilder til *ta’*-gruppens interesse for amerikansk minimalisme. I det nummer af *ta’*, hvor oversættelsen stod at læse, introducerede Peter Louis-Jensen Ronald Bladen som ikke er en af de ganske centrale minimalist. Han havde set et værk af Bladen på den store udstilling på Whitney i

januar 1967. Peter Louis-Jensen indleder artiklen på en måde som vidner om kendskab til minimal art, og også om en bevidsthed om at dette kendskab ikke deles af ret mange: "At vælge at introducere den canadiske skulptør Ronald Bladen (f. 1918) frem for at pege på tilsyneladende mere betydningsfulde og avancerede eksponenter for en ny skulpturopfattelse (Judd, Flavin, Smithson o.a.) indebærer en risiko for at støde de få, der allerede måtte være orienteret i den nyeste skulptur-udvikling. Disse få kunstnere, avancerede i formal henseende, er dog fyldigt introducerede i Robert Smithsons entropi-artikel", skriver han (Louis-Jensen i *ta'* 3, s. 34). Til "de få, der allerede måtte være orienteret i den nyeste skulptur-udvikling" hører gruppen omkring *ta'* og Eks-skolen. Og givetvis ikke ret mange andre i Danmark.

Inden jeg vender tilbage til det det hele skulle handle om, Hans-Jørgen Nielsens "Fortolkning i entropiens tidsalder", vil jeg pege på en enkelt, i dag så godt som overset, kilde: Jane Pedersen. Jane Pedersen var kunstbibliotekar på Københavns Hovedbibliotek, og har haft kontakter til *ta'*-gruppen og Eks-skolen. Blandt andet stod hun for flere udstillinger på Københavns Hovedbibliotek, hvor folk fra Eks-skolen deltog, hun skrev en bog om Poul Gernes, og så skrev hun også en række artikler, blandt andet en artikel om "Systemic Painting" – det var titlen på en udstilling på Guggenheim i efteråret 1966 – i *ta'* 2. Her omtaler hun kort Donald Judd, Sol LeWitt og Carl Andre der ikke var med på udstillingen. I *ta'* 8 1/2 skrev hun en artikel med en for tiden ganske karakteristisk titel, "Det totale felt eller det aperspektiviske rum". I artiklen tager hun udgangspunkt i det samme værk af Donald Judd som Hans-Jørgen Nielsen gør i "Fortolkning i entropiens tidsalder". Hendes indledning lyder: "Den eksperimenterende kunstscole og *ta'*-gruppen repræsenterer herhjemme en bestemt kunstnerisk situation, som jeg vil forsøge at indkredse ved at tage udgangspunkt i et arbejde af den amerikanske skulptør Donald Judd. Det udgør næsten et skoleeksempel på en holdningsændring, en ny måde at forholde sig til omverdenen, som helt afgørende er slået igennem i løbet af 60erne, særlig udpræget i amerikansk kunst" (*Selvsyn* nr. 3, s. 34). Sådan: Eks-skolen og *ta'* – eller rettere en del af det der foregik på Eks-skolen og i *ta'* – og amerikansk minimal art som to sider af samme sag.

Sidst, men ikke mindst, skrev Jane Pedersen en længere artikel, "Den ny abstraktion", i *Billedkunst* nummer 1, 1967. Det er betegnende at Jane Ped-

ersen her vælger “Den ny abstraktion” – og igen er der tale om en henvisning til en af de udstillinger der var tæt på at give tendensen navn – som betegnelse. Det understreger at *minimalisme* endnu ikke er fastslået som betegnelse. Faktisk nævner hun i artiklen en række betegnelser, man har forsøgt sig med, *blandt andet* minimal art. “Den brogede navngivning giver udtryk for, at det har været vanskeligt at finde en dækkende betegnelse for en endnu ikke klart erkendt tendens”, skriver hun (s. 25). Efter selve artiklen, og det har givetvis ikke været det mindst væsentlige aspekt ved den, er der introduktioner til en række af den ny abstraktions repræsentanter, og der er optrykt et par eksempler for hver kunstner. Foruden lidt ældre kunstnere som Barnett Newman og Kenneth Noland er der introduktioner til Frank Stella, Robert Morris, Donald Judd og Carl Andre. Det er meget tidligt, og det er meget præcist de mest centrale i amerikansk minimalisme, Jane Pedersen introducerer. I starten af 1967 havde den danske offentlighed altså mulighed for at orientere sig i helt centrale dele af den amerikanske minimalisme uden at skulle læse amerikanske kunstdidsskrifter, og især uden selv at skulle finde frem til hvor man kunne læse noget om minimalisme eller i det hele taget finde ud af at der var noget der hed minimalisme.

Jeg vender nu tilbage til “Fortolkning i entropiens tidsalder”. Titlen på Hans-Jørgen Nielsens essay er naturligvis en henvisning til Robert Smithsons essay, der, som jeg har nævnt, kom i oversættelse i *ta'* året efter udgivelsen i det amerikanske tidsskrift *Artforum*. Entropi betegner for Robert Smithson, skriver Hans-Jørgen Nielsen: “En tiltagende fornemmelse af den gamle menneskelige ordens sammenbrud. De gamle menneskelige betydningers indskrumpen i en stadig større følelse af “rolig tomhed” og “inaktiv historie”” (Nielsen 2006: 235). Det er i den situation det værk af Donald Judd som Hans-Jørgen Nielsen tager udgangspunkt i er opstået, og det er også i den situation der skrives litteratur i Danmark – hævder Hans-Jørgen Nielsen, og det med god grund.

Nielsen hævder selv at hans fortolkningsmetode er både formel og eksistentiel, som den kunst, han vil fortolke med metoden, ifølge ham også er. Når han hævder det, mimer han næsten sin egen bagsidetekst til *at det at*. Her står der: “*at det at* er trods det egenrådigt sproglige synspunkt ikke uden eksistentielt korrelat”. For at nå frem til sin fortolkningsmetode tager Hans-

Jørgen Nielsen udgangspunkt i det faktum at der i USA er dukket en ny type skulptur, minimal art, op som bygger på en “radikal reduktion af de virkemidler, hvormed kunstværker tidligere har gjort krav på at være ‘kunst’” (Nielsen 2006: 234). Det fører til problemer i fortolkningen der ofte har været baseret netop på netop de virkemidler der ikke længere er der, fx komplicerede og spændingsfyldte metaforstrukturer.

Nielsen fortolker et værk fra 1968 af Donald Judd. Seks ens kasser er hængt op ved siden af hinanden. “Kassernes sider er lidt over 85 cm og afstanden mellem de enkelte kasser lidt over 20 cm. Materialet er blankpoleret rustfrit stål. Dog er de sider, kasserne vender mod hinanden, af gennemsigtigt, farvet plexiglas. Andet er der ikke”, skriver han (Nielsen 2006: 235). Der er med andre ord meget lidt at fortolke. Ingen spændingsfyldte relationer, ingen komposition, intet spor af kunstnerens kamp med materialet, “og hvad mere poetiske sjæle ellers kan finde på at sige om kunst”, som Nielsen skriver (Nielsen 2006: 235). Kasserne er der bare, og de er, med en rammen- de betegnelse Nielsen vist selv har fundet på og som han har brugt flere gange, *lavspændte* – i modsætning til den mere højspændte modernisme før holdningsændringen i midten af 1960erne. Kasserne er, som Nielsen også skriver, et rent faktum i rummet. Selv den potentielle fare for det hemmelighedsfulde som en kasse repræsenterer er elimineret med den farvede plexiglas. Man kan selv kigge efter: Der er ikke noget. Kun tomhed og indifferens, og netop den rolige og uddramatiske tomhed må man betragte som værkets positive værdi, og man må, skriver Nielsen også, undersøge hvordan den er opnået. Det er den blandt andet gennem sideordning, brug af anonymt, industrielt materiale og det forhold at kunstneren ikke efterlader sig noget spor i værket – hverken en signatur, en titel eller spor af arbejde med materialet.

“En så rolig tomhed, en så inaktiv historie som Judds kasser kendes ikke fra den unge litteratur, hvor materialet som regel er mere bevæget. Men noget af den kommer tæt på”, skriver Nielsen (Nielsen 2006: 235). Og så går han ellers i gang med sine fortolkninger. Tre styk: en tekst af Charlotte Strandgaard fra *Uafgjort* fra 1967, en tekst af Per Kirkeby fra *I ørkenen møder Maigret entropien* fra 1968 og en tekst fra Højholts *Show* fra 1966.

Charlotte Strandgaards tekst hedder “Middagsmad”. Jeg vil kort skitsere Hans-Jørgen Nielsens læsning af den. Teksten lyder sådan her:

De spiser  
over for hinanden  
de er trætte  
albuerne rører ved bordet  
de fortæller  
om dagen  
de har haft travlt  
de ser på hinanden  
de læsser af  
de orker ikke at rette spisemanerer  
de vil have fred  
de hviler  
hun tager barnet  
hun mumler om opvask og kaffe  
han ryger  
hans øjne hænger  
han trækker sig op af stolen  
samler tallerkner  
hælder vand i en kedel

En banal situation, ingen spændinger, ingen billeder, ingen pointe, ingen udvikling i teksten, ingen poetiske udtryk, intet godt sprog, kun en række konstateringer af kendsgerninger i en monoton gentagelse. Sådan omtrent lyder Hans-Jørgen Nielsen karakteristik af teksten. Der er ikke meget at fortolke – i hvert fald ikke hvis man forsøger at gå i dybden med et traditionelt fortolkningsapparat. Så vil teksten fremstå som intetsigende og udtømt med det samme. Man må derfor, hævder Hans-Jørgen Nielsen, undersøge med hvilke midler Charlotte har opnået en så glansløs overflade. Nielsens svar er: Sideordning. Sytten korte hovedsætninger sat efter hinanden uden at de bliver

bundet sammen: “De kommer dér efter hinanden som kasser på en væg”, skriver han (Nielsen 2006: 236). Charlotte Strandgaards tekst er på sæt og vis en følelsesløs tekst om en verden der er uden følelser, og den er en monoton beskrivelse af en triviell situation. Sådan omtrent lyder Nielsens aflæsning af tekstens eksistentielle korrelat. Den smule liv der er, i teksten og i den situation teksten beskriver, udfolder sig på et meget lavspændt plan.

Charlotte Strandgaards tekst kan med andre ord fortolkes på samme måde som man fortolker et værk af Donald Judd. Det betyder i et videre perspektiv at man kan fortolke Strandgaards tekst som et stykke minimalisme, at Strandgaards tekst er minimalistisk.

“What you see is what you see”, sagde Frank Stella i midten af 1960erne i det nu klassiske interview “Questions to Stella and Judd” (optrykt i Gregory Battcocks *Minimal art*, 1995). Det der *er*, er det der *er*, og det der *er*, er *det* man skal forholde sig til i et kunstværk. I “Fortolkning i entropiens tidsalder” anbefaler Hans-Jørgen Nielsen at man, som han så rammende skriver, lægger nykritikkens dybdeapparat fra sig. Med dybdeapparatet får man ikke fat i noget. Man kommer blot til at søge efter noget der ikke er i teksten: dybde, fx. I stedet skal man se på hvad der rent faktisk *er*. Den traditionelle tolkning har tendens til at søge bort fra selve teksten for at forklare hvad teksten betyder. Og det er naturligvis et problem når man tolker tekster uden et betydningsindhold i traditionel forstand.

Hans-Jørgen Nielsen går i “Fortolkning i entropiens tidsalder” et skridt videre end Stella. Han anbefaler at man “aflæser selve “overfladen” og finder ud af, hvordan den er etableret, og derfra slutter til dens eksistentielle korrelat” (Nielsen 2006: 237). Der er med andre ord tre led i Nielsens fortolkningsmetode: For det første skal man forholde sig til det der er, det vil sige overfladen, for det andet skal man undersøge hvordan overfladen er etableret, og endelig skal man for det tredje ud fra disse undersøgelser give et bud på tekstens eller værkets eksistentielle korrelat. Det er især det sidste led i Nielsens fortolkning, at man skal slutte til det eksistentielle korrelat, der går ud over – og i realiteten relativiserer – Frank Stellas radikale udsagn. Lars Bukdahl kaldte i LiteraturHaus på Nørrebro (20.11.06) Nielsens eksistentielle korrelat for en fætter som man, skønt man måske ikke netop holder af denne fætter, kan lære at leve med. Jeg har det på nøjagtigt samme må-

de med det eksistentielle korrelat: Det er til at leve med, men det styrker ikke teorien. Det er nærmere en svækkelse af den. Det eksistentielle korrelat markerer en tilnærmelse til den traditionelle fortolkning – en tilnærmelse som ikke er nødvendig.

I sin anbefaling af at man aflæser overfladen, at man lader overfladen virke som overflade, korresponderer Hans-Jørgen Nielsens teori med den teori som Susan Sontag udkastede i det indflydelsesrige essay “Against Interpretation” i midten af 1960erne. Også det andet led i fortolkningen, at man undersøger hvordan overfladen er etableret som overflade, kan man finde formuleret hos Sontag. I “Against interpretation” skrev Susan Sontag at kritikens mål skulle være “to show *how it is what it is*, even *that it is what it is*” (*Against Interpretation and other Essays*, 1967, s. 14). Det er det Nielsen gør, når han udkaster en fortolkningsmetode for tekster der, hvis jeg igen bruger en formulering fra Susan Sontag, er “so what it is” (s. 10), at de næsten ikke kan fortolkes fordi der i et traditionelt perspektiv ikke er noget at fortolke. Og det er ikke mindst det han gør når han demonstrerer metoden i praksis, fx på en tekst af Charlotte Strandgaard. Den kunst Nielsen analyserer, det vil sige både Donald Judds værk og de litterære tekster, er eksempler på en “kunst som både er ren overflade og betydningsfuld via denne overflade” (Nielsen 2006: 240). Skal man fortolke minimalisme, skal man fortolke overfladen, lade overfladen virke som overflade, for under overfladen er der ikke noget.

Sådan ankom minimalismen til dansk litteratur i anden halvdel af 60erne, gennem solide introduktioner og en dansk fortolkning af amerikansk minimal art. Det havde man glemt da man igen i 1990’erne, nu på et noget mere løst grundlag, begyndte at tale og skrive om minimalisme. Men den var der altså i 60erne, minimalismen, og Hans-Jørgen Nielsen var der til at skrive om den, indoptage den i sit eget forfatterskab, og ikke mindst udkaste en metode til fortolkning af minimalisme i kunst og litteratur. Og den metode er brugbar den dag i dag.

# Attituderealitet

## – Hans-Jørgen Nielsen som kritisk eksempel til ekspedit efterfølgelse

*Af Lars Bukdahl*

En hel sektion i Simon Grotrians splinternye digtsamling *Talkumekspressen* er helliget figurdigte af den særlige grotrianske støbning, hvor det er bogstavernes og tegnenes *figurativitet*, alene eller i flok, der er i fokus. F.eks. finder vi på side 15 digtet “KIRKEGÅRDEN UDEN MIG”, der lyder eller rettere *ser ud* således:

+  
+  
+  
+  
+  
+  
+  
+  
+  
+  
+  
+  
+  
+  
+  
+ +

I sin blankt undrende Information-anmeldelse skriver Erik Skyum-Nielsen (stadig forblændet af sin store begejstring for Grotrians kun et halvt år gam-



le salmesamling *Jordens salt og verdens lys*: “En egensindig ordmager blev med ét lykkeligt synliggjort i det fælles rum”, amen!) om sektionen med figurdigte følgende:

“Lettest at gå til er så afgjort figurdigtene, hvor der leges lystigt med formen på enkelte bogstaver og tal. Det store C bliver gjort til et æble, som en eller anden har bidt af, og kan følgelig illustrere situationen efter et syndefald. B ligner to bryster, måske endda dem på Den Hellige Jomfru, hvorimod Q vist må være en blomme. Det lille d kan ses som en snegl med følehorn stukket i vejret. Dets storebror D ligner – en skildpadde! Nå, ja, og hvad så? tænker jeg, mens Simon Grotrian tænker helt anderledes: at sådan et syn må kunne bruges til noget. Ergo slår han sine fund stort op med en hel side til hver idé. Selv [hvorfor ‘selv’? LB] 6-tallet får lov at danne dråber, der grædes ned over Jerusalem. 4-tallet bliver til joller i vinden. Anderledes uigennemskuelige forekommer samlingens øvrige tekster (...)”

Ved bare at referere figurdigtene “lette” (= overfladiske) kuriøsitet underforstår Skyum en fundamental, formen iboende underlødighed, der giver ham licens til at undlade at tage stilling til digtenes litterære kvaliteter. Det finder jeg er en ikke lille kritisk forbrydelse. Tænk hvis Skyum kunne forholde sig *attituderelativistisk* til sagen og ikke bare diskvalificerede digtene, *fordi* de var figurdigte, men diskvalificerede dem *som* dårlige figurdigte, så havde kritikken været til at diskutere for og med f.eks. mig, der er så temmelig indtaget i de samme digte.

Med andre ord: Tænk hvis Hans-Jørgen Nielsen stadig var i live og havde anmeldt Grotrians bog i Information frem for Skyum (eller i Politiken, hvor han var anmelder ved sin død, frem for Mikkel Bruun Zangenberg, der i sin anmeldelse også talte udenom). Ikke fordi Nielsen uden videre havde brudt sig om Grotrians figurdigte: deres hieroglyfiske rebus-karakter ville han tilbage i 1968, da han selv (lige netop ikke) var konkretist (længere) og signerede essayet “Fra tekstlinier til tekstflader. Visuel poesi” i ‘*Nielsen*’ og *den hvide verden*, nok have fundet lettere uncool og *altmodisch* (NB både Charlotte Strandgaard og Vagn Steen skrev 1964-65 digte, der fortolkede bogstavernes udseende). Men jeg er overbevist om, at han i det mindste ville have fundet digtene *interessante*, især her 40 år efter konkretismen (der selv befandt sig 40 år (bag)efter 20’ernes avantgarde, Schwitters og co.), i deres *clash* mellem hy-

per-bogstavelighed og kristen/syret vision, "Jerusalemsdråber"! og det gode, gamle eksistentielle korrelat, som jo med al ønskelig tydelighed illumineres i "KIRKEGÅRDEN UDEN MIG", og at han i hvert fald ville have gjort sig *umage* for at finde ud af og kvalificere og perspektivere (oplagt i forbindelse med "KIRKEGÅRDEN UDEN MIG": Bønnelyckes *Spartanerne* med *dens* kirkegårde bestående af *ordet* "Kors"), hvad han mente. Og 'mente' er et dårligt ord, dog bedre end 'føjte', hvorfor findes 'sensibilitet' – kerneord i 'Nielsen' lige under 'attituderelativisme', hvis ikke faktisk lige over, eftersom attituderelativismen er den praktiske og teoretiske konsekvens af sensibiliteten – ikke som verbum?

Okay, lad os skrue den sådan her: Som demonstreret til overflod i 'Nielsen'-genudgivelsen & artikel- og anmeldelses-udvalget *Nye Sprog, Nye Verden* bragte Nielsen kvalificeret og eksemplarisk sin sensibilitet i anvendelse, som nemlig praktisk, kritisk attituderelativisme, overfor både de nye/gamle decentrallyriske former og forfatterskaber, der stod ham nær, og de centrallyriske og *alternative* decentrallyriske former og forfatterskaber, der stod ham fjernt. Det handlede om at pege på læsekvaliteterne i tekster, fra haiku og til Kirkeby, der ikke *er* Holger Drachmannske, buldrende retoriske jeg-klager, og i tekster, der *er* Holger Drachmannske, buldrende retoriske jeg-klager.

Nogle har peget fingre ad Nielsens selvmodsigelser: den nye litteratur er på samme tid rensat for al buldrende retorisk jeg-klage og udstyret med et eksistentielt korrelat, ligesom Holger Drachmannheden, men den selvmodsigelse er jo ikke bare strategisk, den er et attituderelativistisk læse-vilkår, så sandt som Holger Drachmannske tekster også kan og skal læses som rent "skønne" sprogmanøvrer. Formlen formuleres i den ene af de to centrale analyserevyer (den anden er "Sproget har mange sider" fra 'Nielsen', der ikke mindst *visuelt* analyser kortdigte af Williams, Cummings og Stein), "Fortolkning i entropiens tidsalder" (der analyserer systemtekster af Strandgaard, Kirkeby og Højholt): "En kunst, som både er ren overflade og betydningsfuld via denne overflade." Hvilket jo lige præcis, læst attituderelativistisk, også karakteriserer den Holger Drachmannske, buldrende retoriske jeg-klage.

Okay, til sidst ukommenterede citater fra misundelsesværdigt rammende anmeldelser, fundet i *Nye Sprog, Nye Verden*, af en centrallyriker, Jess Ørnsbo, en alternativ decentrallyriker, Peter Laugesen, og en central-decentral hybrid, Henrik Nordbrandt, må jeg præsentere: Sensibilitets-Udstillingen:

“Overalt er energien og raseriet på samme højtgearede intensitetsgrad. Overalt er teknikken og synsvinklen den samme. Læst i sammenhæng fremtræder Ørnsbos digte som brudstykker af en uendelig transmission fra en skandaløs verden foretaget af en overordentlig talentfuld, verbalt suveræn og manisk besat Gunnar Nu Hansen.

Dette kan undertiden gøre læsningen lidt trættende. Visse tekster går i stå i rene færdselspropper af for overdådigt ynglende verbaludfoldelse. Og andre gange falder teksterne helt fra hinanden som helheder i en tilsyneladende ret retningsløs ophobning af sarkasmer til højre og venstre.

Men man kan stort set ikke undgå at blive revet med og fascineret af disse enorme og altså undertiden ret leddeløse hvirvler, når man først er kommet ind i dem. Og nogle af Ørnsbos store stykker er simpelthen nogle af de største stykker i den samlede danske poesi. Det gælder f.eks. “Sindbad Søfareren”, “Skak” og “Sæbesalme”.

[fra anmeldelsen i *Information* af Jess Ørnsbos *Udvalgte digte fra tresserne*, 3.11.70, min understregning LB]

“Hans grå monotone skrift rummer ingen fint afpudsede strukturer. Og dens sprog er ikke lagt til rette med glans og emotionelle *kicks* for øje. Den er totalt uegnet til litterært feinschmeckeri. Sprogligt er teksterne en ret sjusket blanding af talesprog og en hjemmestrikket filosofisk jargon. Og i deres opbygning er de slyngede, labyrintiske. Åbne brokker. Sprogruiner. (...)”

Altså ved at lave noget lort, laver Laugesen noget godt. Det har ikke megen mening at nærlæse Laugesen, som om han var sprog. Der er bare tale om en serie sætninger, der – hvis de er vellykkede, dvs. bliver til skrift – “udelukkende indeholder en fuldstændig træthed”.

Men bevæger man sig rask gennem dette trætte sprogs skriftlandskab, kan man til sidst nå til den træthedens og tomhedens *satori*, hvor sproget bare ligger der og man selv bliver mærkelig fri. Så har Laugesen fået tilvejebragt skrift nok til en lille personlig revolution.

Det her er litteratur, der sætter radikalt ind på et punkt, som ligger *under* hele den boble, man hidtil har kaldt litteratur. Og der er ingen dansk digter i dag, der forbinder det sproglige, det politiske og det eksistentielle [yep, korreleret

LB] på samme centrale måde som Peter Laugesen. Netop ved ikke at ville være digter, bliver han en stor digter.”

[fra anmeldelsen i *Information* af Peter Laugesens *Man kan ikke (...)*, 9.10.69, min understregning, LB]

“Man kan godt i længden blive lidt træt af alle de gamle kulturting han ynder at sætte sig selv i scene med. Midt mellem alle disse ikoner og romerske sølvkar og latinske citater og frescoer og dødsmasker og kirker og franske titler og fine, gamle byer kan man godt komme til at længes efter mere nutidige dimser og lidt mere hjemlige lokaliteter. Mallarmé kunne ofte nøjes med sine stuer.

Men ser man bort fra disse fusere og omsvøb er der ikke mange digtere i dette land, der kan gøre én så høj som Nordbrandt. Hans billeddannende fantasi er imponerende og det samme gælder hans musikalitet. Han kan få det til at *lyde* af mere end nogen anden dansk digter.

Når det rigtig lykkes for ham, opleves hans tekster som rene poetiske mirakler. Spontane, helt ubesværede, men samtidig komplicerede ordflader af stor umiddelbar fascinationskraft. Så er han lige så god som en chillum eller to. (...)

Nordbrandt er et drømmende og excentrisk vidunderbarn. Det er muligt at mennesker, der er bidt af en gal politisering vil afvise ham som en dekadent og borgerlig hedonist. Men så er det fordi de er ude af stand til at glæde sig over ordenes vidunder. Det dejlige i verden tilhører da også socialister, ikke?”

[fra anmeldelsen i *Information* af Henrik Nordbrandts *Syvsoverne*, 6.10.69, min understregning LB]

Gak hen og gør med åbne, klartseende øjne lige så, når du ansigt til ansigt med ordkunst igen må indse, at (citater fra Grotrians nye bog):

V

NISSEN STÅR PÅ HODET

# “Attituderelativisme”: En papirtiger på vejen til den rigtige tiger!

*Af Hans-Jørgen Nielsen*

## 1

“Attituderelativisme” – hvad var det egentlig? Nogle brudstykker af ordets historie kan være oplysende.

I 1966 var der en mand der i *Vindrosen* hævdede, at den slags kunst, jeg og nogle jævnaldrende var begyndt at lave, måtte være et udslag af skizofreni. Det var jo før Laings tid. Og før Foucault.

Jeg følte mig ikke særlig skizofren. Når manden alligevel kaldte mig skizofren, måtte det være fordi han mente, at mennesket er udstyret med en bestemt slags evig natur og følgelig er sygt, skizofrent, når det ikke opfører sig efter de gængse forestillinger om denne natur.

Det der skilte os måtte altså være min vantro mht. en evig menneskenatur. En vantro som muligvis også lå i den kunst, jeg forsøgte at lave. For at finde ud af det satte jeg mig til at skrive et essay om sagen til *ta*'s første nummer.

Midt i dette essay løb ordet „attituderelativisme“ mig i fingrene som betegnelse for indholdet i denne vantro. Det var ret tilfældigt og jeg havde ikke selv heftet mig særligt ved det. Da det imidlertid var et nyt ord, der endte på *isme*, tog anmelderne imod det med kyshånd og opfattede det som *ta*'s programerklæring.

Således kom, stik imod hensigten, ikke blot jeg, men til en vis grad også mine *ta*'-fæller, til at hænge på dette forholdsvis tilfældige ord. Og da min vantro mht. menneskenaturens evigt iboende væsen vakte en del postyr, fangede bordet på en eller anden måde. Jeg følte mig forpligtet til i yderligere et par artikler at prøve at uddybe meningen med det her ord.

På den måde kom „attituderelativismen“ til at fremtræde som en hel filosofi i den offentlige debat. Selvom dens grundlag var et par i mine øjne ganske selvfølgelige påstande: 1. Mennesket har ikke nogen natur i betydningen evigt iboende væsen, eftersom dets væsen er bestemt af dets relationer til

omverdenen. 2. Mennesket har ikke eet, entydigt væsen, eftersom dets væsen skifter i overensstemmelse med disse foranderlige omverdensrelationer.

Dette burde være banaliteter. Den første påstand blev allerede hamret fast af Karl Marx for længe siden og optræder endog i optakten til partiprogrammet for VS. Den anden påstand havde allerede i flere år været helt naturlig i den svenske debat, f.eks. hos en forfatter som Björn Håkansson, og er næsten en historisk følge af den første banalitet.

Når mennesket ikke har nogen evig natur, eftersom dets væsen er bestemt af relationerne til omverdenen, må dets væsen, i en moderne verden med et utal af forskellige relationer, naturligvis blive mindre entydigt end i den klassiske forestilling om jeget som én, fast og samlet identitet. En helt entydig identitet hører til i statiske bondesamfund med en stabil og helt lukket virkelighed.

Men når jeget altså ikke ser ud som i den borgerlige individualismes menneskebillede, hvordan ser det så ud? Hvilket væsen har det under de nuværende historiske omstændigheder?

For at beskrive det, greb jeg efter bl.a. Håkanssons eksempel udenom individualpsykologien til sociologien og begyndte at tale om „attituder“ og „roller“. Mennesket var et spektrum af „roller“ efter dets skiftende omverdensrelationer. Og disse „roller“ var udførelser af vurderinger, „attituder“, der ligeledes skiftede. På den måde kom „attituderelativisme“ og værdirelativisme til at hænge sammen.

## 2

Nu bagefter synes jeg ikke, det var noget lykkeligt greb med de her sociologiske termer. Ikke så meget fordi en masse mennesker slet ikke kendte den sociologiske sprogbrug og opfattede det med „roller“ og „attituder“ helt naivt. Som om „attituderelativisme“ var den gennemførte forstillelse sat i system (hvilket forudsatte et entydigt jeg af den art jeg netop benægtede).

Årsagen til min nuværende skepsis over for disse termer fra den positivistiske sociologi ligger snarere i, at de opretter for faste og definitive skel mellem de forskellige sider af et menneskes „væsen“. I stedet for den form for dynamisk og mangesidig sammenhæng, jeg oplevede og prøvede at beskrive, antydede de en total sammenhængsløshed og en skematisk mekanisering.

På dette punkt kunne en relevant kritik have sat ind – i stedet for ved de

grundliggende banaliteter, som endog fik folk der kaldte sig marxister til at rejse børster og forsvare den evige menneskenatur. På mange måder lod jeg mig i mine artikler fra dengang røvre af min sociologiske terminologi.

Flere steder lyder det faktisk som om jeg taler om den totale sammenhængsløshed, selvom jeg en række andre steder gør mig meget umage for at understrege, at der bare er tale om en anden og mere kompliceret form for sammenhæng end i det overleverede borgerlige menneskebillede.

Det samme gælder til en vis grad den hermed forbundne værdirelativisme, selvom jeg også her var meget omhyggelig med at skelne mellem værdirelativisme og værdinihilisme.

### 3

Under alle omstændigheder og trods alle uklarheder og mystifikationer, havde attituderelativismen visse progressive konsekvenser: Den forskød problemstillingen fra det enkelte, isolerede jeg (modernismens tragiske helt) i retning af en affære mellem den enkelte og omverdenen. Og i og med at den afmystificerede menneskets natur, så der blot blev tale om relative roller, indebar den også muligheden af at lave disse roller om. Noget jeg allerede opfattede som en pointe dengang.

Begge disse træk peger frem mod den politisering, de fleste af os siden har været igennem. Attituderelativismen var på mange måder endnu et udslag af den drøm om frihed, der voksede sig stor midt i 60'erne. En forestilling om en slags eksistentiel selvforvaltning, hinsides det borgerlige samfunds stift determinerede roller.

Som Bjørn Poulsen dengang gjorde opmærksom på i et essay i en bog om planlægning, svarede attituderelativismen til de forestillinger Karl Marx gjorde sig om livet i kommunismens tredie fase, hvor man som bekendt er et om formiddagen, noget andet om eftermiddagen og noget helt tredie om aftenen.

Men Danmark sidst i 60'erne var jo ikke kommunismens tredie fase. Det herskende system umuliggjorde simpelthen den eksistentielle selvforvaltning, som må forudsætte en social selvforvaltning. Et perspektiv som ikke rigtig var med i mine første artikler om attituderelativismen, der derfor til en vis grad selv blev ofre for mystificeret tænkning.

Samtidig med at produktivkræfternes udvikling har muliggjort en ægte at-

tituderelativisme, udelukkes den af de herskende produktionsforhold, for nu at tale marxsk. Derfor er det nødvendigt at forholde sig helt anderledes dialektisk til begrebet end både jeg og mine modstandere dengang kunne klare.

Jeg havde dengang svært ved at se skoven for bare træer, hvorimod mine modstandere omvendt havde svært ved at se træerne for bar skov. Kun en dialektisk analyse kan udrede det komplicerede forhold.

Mit eget politiske engagement er vokset logisk ud af de tankegange, der affødte attituderelativismen. Men dermed er jeg også selv vokset ud af den oprindelige attituderelativisme. Den var bare en papirtiger på vejen til den rigtige tiger.

Dens mere trivielle grundforestillinger holder stadig stik, men i helt anderledes komplicerede og spegede sammenhænge end jeg oprindelig antog. Mellem mine essays i '*Nielsen*' og *den hvide verden* og romanen *Den mand der kalder sig Alvard* har problematikken ligesom drejet sig 180 grader.

Hvad der før syntes at fremtræde som muligheder for frihed her og nu, fremtræder i bogen om Alvard som en slags camoufleret fangenskab i et altgennemtrængende system. En slags socialt determineret Alnatur, der kun kan ændres på een måde: Ved revolutionær forandring af hele samfundssystemet.

(Aug. 1970)

*Hvedekorn* 3/1970



# Nielsen og den røde verden

*Af Morten Thing*

I *Nye Sprog, Nye Verden* har vi lavet et index, og i det index er der to navne, som løber med de fleste henvisninger. Der er således 31 henvisninger til Per Kirkeby og 30 henvisninger til Karl Marx. Hvad der er nok så centralt: den første Kirkeby-henvisning gælder side 11, mens man må helt frem til side 109 før Marx omtales første gang. Dette stykke reference-matematik skal tjene som en første tilnærmelse til det, jeg vil sige om Nielsens skift fra den hvide til den røde verden, fra et sprog til et andet sprog.

Det ideal af en intellektuel, Nielsen fremhæver i '*Nielsen*' og *den hvide verden* er *Encounter*-manden. Tidsskriftet *Encounter* var, med den selvfølgelighed, hvormed det talte om politik, kunst og litteratur på trods af tidsskriftets konservatisme, noget centralt for en ny kulturel holdning. *Encounter*-manden var selvfølgeligt velorienteret i de nyeste fænomener inden for massekulturen og kunne diskutere *Betty Boop* på lige fod med *Ulysses*. Dette ideal indgik i en forestilling om, at mennesket ikke holdes sammen af et central-princip, karakteren, men at det tværtimod består af ligeordnede dele. Denne tanke kaldte Nielsen for attituderelativisme.

Ideen om at personen ikke havde en kerne var også grundtanken for forståelsen af den verden, personen levede i: verden kunne ikke fattes som et *univers*, holdt sammen af et guddommeligt eller metafysisk princip. Tværtimod bestod verden af ligeordnede dele i et *pluravers* eller et *multivers*. Videnskaben kunne ikke, mente Nielsen, gøre krav på overordnede principper, som kunne udfylde hullet efter Vorherre, som det jo trods alt var lykkedes at slå ihjel. Tværtimod var videnskab også en erkendelse af, at verden måtte forstås i lokale lovmæssigheder.

Nielsen forstod også sig selv som venstreorienteret, men politik var ikke nogen overgribende instans. En sådan overgribende instans eksisterede ikke.

'*Nielsen*' og *den hvide verden* var en opsummering af perioden fra 1963 til 1968. Årene 1968-69 slog imidlertid nogle brecher i denne hvide, af former opfyldte verden. Det var med blikket på formerne, kulturkritikken havde

udfoldet sig, indholdet derimod var ikke hvidt som formerne, det var urent. Fra 1968-70 brød Vietnamkrigen, studenteroprøret, kvindeoprøret osv. ind i denne verden og oprettede *hierarkier*. I de forskellige dele af oprøret blev der introduceret nye forståelsesformer som fx imperialismen, borgerlig videnskab, patriarkat og i et meget fortættet forløb bredte politikken sig ind over alle mulige andre forståelser.

Når man læser artiklerne i *Nye Sprog, Nye Verdener* fra denne periode, førte Hans-Jørgen Nielsen en slags dialog med denne nye, lidt truende, overgribende instans. Det kunne fx være udfald mod de dele af oprøret, som udelukkede den spirituelle erfaring, som lå i dele af hippie-kulturen. Det kunne være udfald mod dele af venstrefløjen, som ikke tog den poetiske oplevelse alvorligt eller som overpolitiserede litteraturen. I løbet af 1970 ændrede han holdning og forstod sig som marxist og i forhold til kvindebevægelsens patriarkatskritik som reichiansk inspireret freudianer. I 1973 blev han medlem af *politisk revys* redaktion, fjortendagesbladet som var det nærmeste, man kom en venstrefløjens avis.

I 1980 opsummerede han halvfjerdsenerne i bogen *Billeder fra en verden i bevægelse*. Vi har ikke taget den med i *Nye Sprog, Nye Verdener*, fordi den som sammenkomponeret collage skal læses i sammenhæng, og indholdsmæssigt handler den i høj grad om et nyt felt i Nielsens verden: politik. Også af denne grund tog vi den ikke med i bogen, som handler om æstetik. I forordet til *Billeder fra en verden i bevægelse* lovede han, at der nok skulle komme et bind med hans litteratur- og kunstkritik fra 70'erne. Denne bog udkom imidlertid aldrig.

Ser man på *Nye Sprog, Nye Verdener*, så har vi der taget en del artikler fra 70'erne med. Men vi har faktisk også valgt en del fra, fordi de i en vis udstrækning gentog temaer og lappede over andre artikler.

Man kan formulere dette på en anden måde, som han selv gjorde det i en artikel fra 1970 om rockscenen:

“Og selvom det altså var Cambodia og Kent [dvs. den amerikanske invasion af Cambodia og amerikansk politisk nedskydning af studenter på Kent State University] der endelig fik ballonen til at revne, hænger scenens nye politisering sammen med en udvikling der længe har været på vej hen over hovedet på dem, der stadig har røven i 60'erne.” (Nielsen 2006: 305)

Og lidt senere:

“De fleste har efterhånden fået taget mødommen med hensyn til rækkevidden af den såkaldte ungdomskultur og er begyndt at orientere sig i verden uden for ghettoen.” (ibid.)

Ingen tvivl om, at politikere lavede overgreb, men heller ikke om at politikken var blevet overgribende.

Nielsen lavede selv omslagene til både *‘Nielsen’* og *den hvide verden* og *Billeder fra en verden i bevægelse*. De havde begge portrætter af ham selv som et centralt element. I første tilfælde blev det skåret i strimler og forskudt, så man kunne se den hvide verden bag ansigtet på ‘Nielsen’. På bagsiden blev de samme strimler i det samme portræt forskudt i forhold til hinanden efter et tilfældighedsprincip, nemlig længden af de enkelte dele af titlen. Denne bevidste *aperspektivisme* brød han med 12 år senere, hvor omslagsbilledet bestod af et demonstrationsbillede flere gange kopieret indeni hinanden samtidig med, at det formindskedes. Herved opstod der et meget klart fornemmet centralperspektiv. På bagsiden så man Nielsens portræt lavet om til en perspektivkasse på samme vis.

Man kan modstille den pluraverse, hvide verdensopfattelse med sin mangel på perspektiv med den helhedsopfattelse, som oprøret frembragte, og som Nielsen gik ind i som en opfattelse med åbenbare begrebsmæssige hierarkier og et tydeligt perspektiv.

Problemet var imidlertid, at det var en verden, som han havde det kompliceret med og en verden, hvor han følte, at hans centrale interesse, kunst og litteratur, blev forvist til en position i dette perspektiv, som instrumentaliserede disse områder. Når vi i dag læser den serie artikler fra 70erne, som handler om litteratur og kunst i forhold til marxisme, køn og psyke, så er det én lang kamp for at få det til at gå op. Han er anfægtet og forsøger at redde så meget af sin aperspektivisme med over i det nye sprogs verden.

Året før *Billeder fra en verden i bevægelse* udkom, i 1979, udgav han *Fodbold-englen*. Det var hans første roman båret af en klar narrativitet – og narrativitet har jo med perspektiv at gøre. Men samtidig fastholdt bogen, at de inkongruente størrelser: fodbold, kærlighed, politik, forhold til sønnen, som bogen er henvendt til osv. er størrelser, som er bragt sammen som størrelser uden

fælles og centralt perspektiv. De er ikke begrundet i nogen verdensopfattelse.

Halvfjerdserne var for Nielsen – og os andre – et omtumlet årti. De konflikter, som delvis ødelagde hans gamle verden, ændrede også forfatterskabet og gjorde ham til forfatter af en bestseller. Konflikterne, som var svære for ham at lande i en ny-formuleret æstetik, frembragte altså en ny poetik og med den romanen *Fodboldenglen*.

På bagsiden af *Billeder fra en verden i bevægelse* havde han som sagt bragt et perspektivkasse-billede af sig selv sat ind i et stort perspektivisk billede fra en demonstration. Billedet var klippet sådan, så hans ører blev nogle store lyttelapper ud i verden, som pegede ind midt i billedet, hvor hans øjne så lige ud på os som centrum i denne verden. Nedenunder stod der dette lille digt:

Verden bevæger sig.

Verden er fuld af billeder.

Når verden bevæger sig for mennesker,

Bevæger den sig gennem deres billeder.

I det kan der findes en tråd,

Som er rød.

Den røde verden var holdt ud mellem *hans* ører og øjne, som også havde været i centrum, da han skrev om den hvide verden, selv når han beskrev tiltag i retning af afpersonalisering og subjektløshed. Det var mellem ører og øjne hans kunst, hans essayistik og hans journalistik udfoldede sig.

Det lange digt *Hælen* fra 1981 blev et hængsel til et nyt sprog, et stærkt personaliseret sprog. Med *Fodboldenglen* indfandt subjektet sig og dets komplicerede historie. Og selv om dette subjekt ikke var holdt sammen af et enkelt karakter-princip, så var *Hælen* et forsøg på at finde et nyt sprog, hinsides eller ved siden af politikken. *Hælen* blev også den sidste digtbog, men ikke det sidste digt Hans-Jørgen Nielsen skrev, som vi har dokumenteret det i *Ni-*

*elsen sort på hvidt* (fra 2000), hvor vi har optrykt hans efterladte digte. Han forsøgte her at bevæge sig ad flere veje, men uden at det samlede sig for ham til et nyt sprog i en ny verden med sin egen farve.

## Om bidragyderne:

**Lars Bukdahl** (f. 1968), digter (senest digtsamlingen *Go-Go! Readymade 2-3*, 2006) og kritiker (senest monografien *Læberne sproges. Hokus Pokus F.P. Jac*, 2005), siden 1996 litteraturanmelder på *Weekendavisen*.

**Max Ipsen** (f. 1967), ph.d.-stipendiat, Aarhus Universitet, med et projekt om minimalisme i kunst og litteratur i 1960'erne. Har publiceret artikler om bl.a. Hans-Jørgen Nielsen og dansk litterær minimalisme. Har desuden udgivet antologien *Kortprosa 1990-2003*, 2003.

**Thomas Hvid Kromann** (f. 1974), forfatter (senest kortromanen *Hr. Toksvig*, 2006) og ph.d.-stipendiat på RUC med et projekt om den danske tresser-avantgardes romaneksperimenter og bogobjekter.

**Hans-Jørgen Nielsen** (1941-1991), digter, forfatter og kritiker. Blandt de væsentligste udgivelser kan nævnes digtsamlingen *at det at* (1965), essaysamlingen *'Nielsen' og den hvide verden* (1968), eksperimentalromanen *"Den mand der kalder sig Alvard"* (1970), romanen *Fodboldenglen* (1979) samt antologien af artikler og essays *Nye Sprog, Nye Verden* (2006). Nielsen redigerede flere bøger, herunder generationsantologien *Eksempler* (1968).

**Morten Thing** (f. 1945), forskningsbibliotekar, dr. phil., seneste bøger *Den historiske jøde. Essays & ordbog* (2001), *Anti. Begreberne antikomunisme – antisemitisme og deres historie* (2003), *Jiddishland i København* (2005) og *Alfred Nossig (1864-1943) – en mærkelig mand. Et essay om jødisk modernitet* (2006).

**Tania Ørum** (f. 1945), lektor ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Er pt. ved at afslutte et forskningsprojekt om "De eksperimenterende tressere", specielt om den tværæstetiske kreds omkring Den eksperimenterende Kunstscole.





*Politisk Røys redaktion i 1970'erne: Ebbe Sønderiis, Niels Brunse og Hans-Jørgen Nielsen.*



*Hans-Jørgen Nielsen, Thorshavn 1981.*



*Hans-Jørgen Nielsen, 1985.*



